Les Noces de Pélée et Thétis, comédie italienne en musique entremêlée d'un ballet dansé par le Roi (1654)

Marie-Françoise Christout

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/375>

DOI : 10.4000/baroque.375

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Marie-Françoise Christout, « *Les Noces de Pélée et Thétis*, comédie italienne en musique entremêlée d'un ballet dansé par le Roi (1654) », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/375> ; DOI : 10.4000/baroque.375

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

Les Noces de Pélée et Thétis, comédie italienne en musique entremêlée d'un ballet dansé par le Roi (1654)

Marie-Françoise Christout

- 1 Si nous voulons comprendre l'importance tant nationale qu'européenne des Noces de *Pélée et de Thétis* représentées à la cour de France au printemps 1654, il convient d'abord de situer cet événement dans son contexte.
- 2 Lasse des désordres et des rivalités stériles, la France, épuisée par la Fronde, vient tour à tour de réserver un accueil triomphal à son jeune souverain rentré solennellement à Paris le 21 octobre 1652 puis, trois mois plus tard, à ce même Mazarin qui vient de susciter tant de haines. Autour de Louis XIV, de son frère, se rassemble rapidement une Cour éprise de divertissements galants et de merveilleux théâtral. Très vite, Mazarin a deviné le parti politique qu'il pouvait tirer de l'élégance et de la grâce de l'adolescent royal, de son goût pour le ballet, objet de la prédilection de sujets plus ou moins dociles. Ainsi le ministre ne cessera-t-il de susciter les divertissements capables de faire naître sur les pas du Prince héroïsé ce climat d'adulation éperdue dont témoigneront Benserade, les dédicaces de Molière ou de Racine, mais aussi, les plafonds de Versailles ou les accents de Lully.
- 3 Mieux que tout autre, le ballet de Cour à la française se prête à ce dessein. D'une part, en effet, il rassemble harmonieusement des interprètes de qualité encadrés et guidés par des artistes de talent. D'autre part, il jouit de l'aveu de tous d'un succès unanime, que viennent encore de confirmer les représentations du *Ballet de la Nuit* dansé le 23 février 1653, ouvrage que le Père Menestrier, théoricien et historien du genre, apprécié tant à la cour de France que de Savoie, ne cessera de proclamer comme un modèle accompli. On peut alors croire à la déroute définitive en France de l'opéra italien.
- 4 Toutefois Mazarin continue de rêver d'introduire dans le royaume cet opéra découvert jadis à Rome, chez ses protecteurs les cardinaux Barberini, et dont il a révélé les charmes à la reine mère Anne d'Autriche, conquise définitivement à ces harmonies étrangères. Cependant, il ne veut à aucun prix courir les mêmes risques que sept ans plus tôt avec l'

Orfeo de Luigi Rossi accueilli, on s'en souvient, par une cabale annonciatrice de la prochaine guerre civile. Diplomate avisé, Mazarin imagine donc d'unir aussi étroitement que faire se peut comédie italienne en musique et ballet français, comptant sur ce dernier pour faire accepter aux plus réticents celle-là. Fidèle à ses anciens collaborateurs, à peine est-il réinstallé à Paris qu'il écrit à Rome où se trouve l'abbé Buti, demandant à ce dernier de réunir une nouvelle troupe de chanteurs et d'élaborer une œuvre lyrique avec le compositeur Carlo Caproli, dit del Violino, sur le thème des Noces de Pélée et de Thétis.

- 5 Habilement le sujet a du reste été choisi comme déjà familier aux Parisiens qui ont, en effet, applaudi au cours de la deuxième entrée du *Ballet de la Nuit*, un « ballet en ballet » intitulé le Mariage de Thétis, exemple significatif du théâtre sur le théâtre si caractéristique de l'esthétique baroque du miroir ou de l'écho. Cette fois, bien entendu, il ne s'agit plus d'une pantomime cocasse mais d'une comédie lyrique somptueuse, à grand spectacle.
- 6 Le cardinal Antonio Barberini veut bien avancer l'argent aux artistes qui commencent à se mettre en route dès la fin de 1653 et débarquent à Paris à la fin janvier, suscitant la plus grande curiosité dans une ville où l'on n'avait plus vu de chanteurs italien depuis longtemps. Fidèle écho de la rumeur publique, Loret proclame :
 « On dit que ce seront merveilles,
 Et que les yeux et les oreilles,
 Des spectateurs tous ébaudis
 Feront illec leur paradis ».
- 7 D'emblée Mazarin reçoit avec beaucoup d'honneurs Carlo Caproli promu maître de la Musique du Cabinet du Roy et chargé de diriger la troupe italienne. Ce compositeur raffiné préfère les rythmes subtils, les mélodies caressantes aux combinaisons contrapontiques. Il s'adresse à l'élite plutôt qu'à la foule et possède une inspiration aristocratique fort différente de la verve populaire du vénitien Cavalli. Il sait cependant fort bien se faire comprendre tant des chanteurs ultramontains que des Français et même de l'Anglais Stafford placé sous sa baguette.
- 8 Avisé par le précédent déplorable de *l'Orfeo*, Mazarin compte sur l'élément visuel aussi bien décoratif que chorégraphique et sur le mélange adroit des mélodies de Caproli et des suites de danses françaises pour faire accepter aux courtisans et aux Parisiens la musique et les vers italiens. Sur l'ordre du Roi, le comte de Saint-Aignan est chargé de coordonner harmonieusement comédie italienne et ballet français. Comme on le verra, il va y réussir si parfaitement que, désormais, il va jouer un rôle prééminent dans l'élaboration du spectacle de cour, notamment des *Plaisirs de l'île enchantée* ordonnés à Versailles dix ans plus tard en 1664.
- 9 En fait le ministre et la souveraine veulent faire de ce spectacle magnifique une sorte de triomphe pour la couronne comparable sur le plan politique aux entrées héritées de la tradition renaissante. Ils veulent y attirer non seulement les grands seigneurs français, mais les ambassadeurs étrangers, sans oublier les sujets, plus humbles mais non moins utiles à la couronne, bourgeois et petit peuple turbulent. La salle du Palais Royal, en assez mauvais état au demeurant, est jugée trop petite et l'on décide de revenir au petit Bourbon où eurent lieu jadis les États Généraux et que transforma Torelli, en 1645, pour la célèbre *Finta Piazza* de Strozzi.
- 10 Les préparatifs sont donc longs étant donné la mise au point délicate des machines et des splendides costumes au nombre de plusieurs centaines. Les répétitions et les préparatifs se poursuivent avec acharnement, mais il est impossible d'être prêt pour les fêtes de

Carnaval, et l'on se résout à donner le 17 février le *Ballet des Proverbes*, sorte de charade en action que l'on redansera le 23 février. Dès lors, il n'est d'intérêt que pour *Les Noces de Pélée et de Thétis* qui vont solenniser la fin du Carême et pour le Roi qui, tel Protée, père de l'héroïne, va paraître successivement sous six aspects différents.

- 11 Le 14 avril, autour d'Anne d'Autriche, du roi d'Angleterre Charles II, en exil avec sa mère Henriette de France, se pressent nonce, ambassadeurs entourés d'un grand concours de peuple. Mazarin, retenu au lit par une crise de coliques néphrétiques, ne pourra assister qu'à la troisième représentation. Mais il a veillé à ce que, comme les invités de marque, la presse soit bien placée pour rendre compte élogieusement du spectacle. Loret, par exemple, a reçu des vivres, un livret et une bougie pour pouvoir suivre le texte italien et comprendre l'intrigue fort complexe.
- 12 Si, de nos jours, la partition de Caproli a malheureusement disparu, de nombreux documents nous permettent trois cent seize ans plus tard de reconstituer ces merveilles qui ont tant enthousiasmé le public que l'on a dû poursuivre les représentations trois fois par semaine jusqu'au 20 mai, Louis XIV ordonnant finalement pour les deux dernières de laisser librement entrer la foule des curieux. Étant donné la grandeur de la salle, on peut juger par là de l'audience exceptionnelle remportée par ce spectacle. Ici cour et ville s'interpénètrent et l'on aurait tort de limiter le retentissement d'un tel spectacle à une fraction aristocratique de la société. L'exemple des ballets de Louis XIII, celui des fêtes de Versailles, témoignent du reste de cette interpénétration des classes sociales beaucoup plus étendue qu'on ne l'imaginerait souvent actuellement XIV ; les petits bourgeois, les artisans, les valets, voire les tire-laine et les archers se glissant plus ou moins librement aux côtés des grands seigneurs et des diplomates.
- 13 Cette fois, la fusion de l'opéra italien et du ballet de cour est aussi complète que possible. Il s'agit donc bien ici d'un précurseur de la comédie puis de l'opéra-ballet de Molière puis Quinault et Lully. Les entrées dansées sont toujours, en situation et commentent, paraphrasant une action que la verve baroque de Buti s'est plu à rendre assez extravagante. Il est vrai qu'on ne se soucie guère de vraisemblance et de logique classique. Le chant et la langue italienne, peu familière au grand public, permettent de faire abstraction des incidents burlesques et incohérents imaginés par le librettiste.
- 14 Dans ses grandes lignes, l'intrigue au demeurant est peu complexe. Conduit par le centaure Chiron, Pélée, avec l'aide de Prométhée, réussit à évincer deux puissants rivaux, Jupiter et Neptune, et à conquérir Thétis fille de Protée. Sur ce thème mythologique, Torelli a inventé des décors fastueux dont les fréquents changements à vue émerveillent les spectateurs. Ceux-ci s'abandonnent au plaisir visuel et s'accordent à considérer en définitive le spectacle comme un ballet. Le Résident florentin Barducci parle de « grand balleto reale ». Témoin ébloui, Loret déclare que ni Urgande, ni Circé, ni Armide n'auraient pu élever tant de logis magnifiques que Torel, maître machiniste, artisan de ce :

ballet qu'on nomme en maints lieux
Le charmant paradis des Yeux.
- 15 On jugera du reste opportun de garder trace de ces merveilles éphémères et les planches gravées par Israël Silvestre d'après Francart, les croquis dus à Torelli et conservés tant aux Archives nationales qu'à la Bibliothèque de Versailles, les soixante-treize planches de costumes, miniatures anonymes qui peuvent être attribuées à Gissey, maître de Bérain, conservées à la Bibliothèque de l'Institut, les esquisses du ballet nous permettent

d'évoquer assez fidèlement ce spectacle splendide dont l'influence se révélera considérable tant en France qu'à l'étranger.

- 16 En se levant au prologue (fig. 3), le rideau en effet découvre d'abord un paysage boisé encadrant de hautes montagnes en forme d'arc de triomphe sur lequel trône Apollon incarné par le Roi, entouré des muses parmi lesquelles figurent Henriette d'Angleterre, la princesse de Conty, la duchesse de Saint-Simon, etc.

Les Noces de Pélée et Thétis (1654). Prologue : Le mont Pierien en Thesalie (Gravure d'I. Silvestre)

On voit que danser un ballet n'est nullement apanage viril et que le travesti n'est pas de rigueur. Cet arc qui n'est pas sans évoquer le Parnasse de Mantegna dont le caractère annonce déjà le décor d'illusion baroque, servira de modèle à celui qu'on édifiera six ans plus tard à la Fontaine Saint-Gervais lors de l'entrée à Paris de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche, exemple d'interpénétration entre le décor urbain des fêtes et le théâtre, si caractéristique de l'esthétique baroque.

- 17 Le public est ici transporté dans le domaine de la féerie.

Figure 4 : *Les Noces de Pélée et Thétis* (1654). Acte I : La grotte du Centaure Chiron (Gravure d'I. Silvestre)

En effet, la montagne s'abaisse soudain sur l'ordre d'Apollon pour laisser les dieux danser la première entrée. Le décor se change alors en une grotte artificielle prolongée par une galerie souterraine ornée de cénotaphes au-dessus de laquelle une ouverture permet d'apercevoir un paysage agreste. On sait le climat étrange et merveilleux de ces retraites naturelles et le goût qu'elles ne cessent de susciter au XVII^e siècle. Salomon de Caus, entre autres, n'a-t-il pas développé ce thème, à Saint-Germain-en-Laye notamment, ainsi que celui du cryptoportique. Versailles, à son tour, sacrifiera plus tard à cette mode qui survivra sous une forme différente au siècle suivant. Le centaure Chiron ordonne à huit sorciers d'exécuter une danse magique au terme de laquelle un char volant enlève Pélée jusqu'à la cime du Caucase. Puis le fond du décor s'évanouit soudain et révèle une perspective marine sur laquelle surgit une coquille portant des pêcheurs de corail entourant Thétis. Poursuivi par Neptune, agitant les flots ceux-ci se réfugient à terre et dansent au son des conques de nacre. Jupiter tente d'enlever Thétis dans une nue. Junon surgit sur un char attelé de paons et fait jaillir de la gueule d'un monstre des furies brandissant des serpents pour chasser le maître des dieux que poursuit l'épouse jalouse.

- 18 L'acte II se situe au sommet du Caucase. De façon pittoresque, celui-ci se présente comme un vallon encadré de falaises où se dressent des maisonnettes rustiques masquées d'arbres dans le goût des paysages de Jacques Fouquières ou de Gabriel Périelle. Dès que le Titan a proclamé l'oracle favorable à Pélée, ce dernier s'envole laissant des sauvages armés de massues exprimer leur allégresse en dansant. Des cintres descend un palais de pierreries, digne des contes de fées et prototype de celui qu'édifiera au XVII^e siècle Servandoni. Au milieu de ce vestibule orné de pilastres garnis de pierres précieuses et de ces portiques s'ouvrant sur les nuées, Jupiter reçoit Mercure ailé et renonce à séduire Thétis à la grande joie des dryades. À peine celles-ci ont-elles quitté la scène que cette

dernière se transforme en un vaste amphithéâtre où se presse une nombreuse assistance, peinte sans doute en partie en trompe-l'œil par les soins peut-être d'un Coypel, d'un Sève ou d'un Charles Errard.

Figure 5 : *Les Noces de Pélée et Thétis* (1654). Acte II, Scène 3 : Amphithéâtre avec combat à la barrière (Gravure d'I. Silvestre)

N'est-ce pas cette même année que Jean Daret peint en trompe-l'œil, le célèbre Hôtel de Chateaurenard à Aix-en-Provence ? Là encore Torelli renouvelle habilement l'effet de perspective fuyante en édifiant en plans successifs une première ouverture de deux arcs en anse de panier, puis, une deuxième galerie au fronton imposant derrière laquelle s'ouvrent trois rues dans l'esprit de la scène de Vicence. Pendant que des prêtres sacrifient à Mars, dix chevaliers thessaliens conduits par le duc de Saint-Aignan livrent un combat à la barrière puis dansent une pyrrique.

- 19 Le troisième acte se passe dans le palais de Thétis s'ouvrant par un effet de perspective accélérée sur des jardins délicieux. Chiron bizarrement perché sur un dromadaire-jupon dirige deux groupes d'académiciens, ses élèves, vêtus en Indiens, emplumés de vives couleurs et frappant en cadence de petits tambourins en forme de miroirs. Ce thème des Indiens jouit depuis longtemps de la plus grande faveur comme le prouvaient trente ans plus tôt le *Ballet de la Douairière de Billebahaut* et en 1645 celui de la *Finta Pazzo*. Fait digne de remarque, cette entrée est exécutée par Louis XIV entouré exclusivement de roturiers pour la plupart danseurs professionnels, les Dolivet, Beauchamp et le jeune Lully dit alors Baptiste qui a peut-être collaboré avec Cambefort à la musique. En dépit des oracles, Thétis, en digne fille de Protée, dieu des métamorphoses, se transforme tour à tour, pour échapper à Pélée, en lion, en monstre, puis en rocher après s'être enveloppée d'une nuée protectrice. Nul doute que ces métamorphoses typiques de l'esthétique baroque n'aient causé aux spectateurs un plaisir d'autant plus vif qu'elles étaient difficiles à suggérer. Mais enfin le dénouement approche, la déesse cède au mortel dont les courtisans

célèbrent le triomphe, la scène se couvre de nuées porteuses de divinités et s'entrouvrant lentement découvre dans les airs un palais d'or et de cristal devant lequel dansent huit petits amours. Sous les yeux des dieux, d'Hyménée incarné par le duc de Joyeuse, d'Hercule par le duc de Damville, dansent alors les sept arts libéraux parmi lesquels on compte notamment Mlles Mancini et de Mortemart, future Montespan. Leur succédant, sous la conduite du Roi, incarnant la guerre par allusion à la campagne qui va bientôt commencer, Saint-Aignan l'agriculture, Vertpré la navigation, de Lorges la chasse, Le Vacher l'orfèvrerie, Beauchamp la peinture et Dolivet la chirurgie. Encore une fois les danseurs professionnels occupent ici une place primordiale auprès des danseurs nobles.

- 20 D'emblée le succès est considérable. Après quelques mises au point, décors et machines valent à Torelli un succès qui l'incite à offrir à ses compatriotes une fête ornée d'un feu d'artifice. L'un de ses invités, le chevalier Amalteo loue à cette occasion :

Campagne, monti, arbori e grotte
D'ogni nube dei Ciel la terra piene.

les danses gracieuses, les assauts guerriers, tandis que la description publiée à l'intention des Français mais aussi des cours étrangères déclare que « la richesse des habits, le choix des Airs et des Pas, et l'assortiment merveilleux de tant de différentes pièces qui ont composé cet admirable tout, ne sont dus qu'au duc de Saint-Aignan ». Pendant que les chanteurs et musiciens italiens quittent la France, Buti profite de ce succès pour obtenir de Mazarin sa naturalisation française et pour exercer de façon occulte mais indéniable une influence directe sur l'élaboration des spectacles de Cour et le choix des artistes qui y collaborent. C'est ainsi que, par exemple, il jouera cinq ans plus tard un rôle très important dans l'éviction de Torelli qui n'a pas su se le concilier, et cela en dépit du dévouement du décorateur au Ministre durant La Fronde, de son emprisonnement et de la perte de tous ses biens.

- 21 Certes de telles magnificences ruineuses pour le Trésor royal ne peuvent être renouvelées fréquemment et il faudra attendre le mariage de Louis XIV pour que l'on songe à les réitérer avec toutefois un moindre succès. Entre temps, les ballets galants ou cocasses, tour à tour précieux ou fantasques se succèdent, permettant au jeune souverain de donner libre cours à ce penchant pour la danse théâtrale si vif qu'il inquiétera vite son médecin. Ainsi peut-il éblouir les visiteurs étrangers par sa légèreté, son aisance qui lui permettent de rivaliser avec les meilleurs danseurs professionnels du temps, tel Beauchamp.
- 22 Par leur caractère hybride, la fusion du chant et de la mélodie, des décors d'illusion à l'italienne et des entrées de ballet, des rythmes et des costumes français, les *Noces de Pélée et de Thétis* constituent un exemple accompli d'un genre assez rare. Grâce au retentissement de ces représentations, à la diffusion en Europe des relations ornées de planches, ce spectacle exerce une influence considérable sur le décor d'illusion dont Torelli a proposé les différents types : palais, jardins, grotte, paysages agreste et urbain, gloire enfin qui seront indéfiniment paraphrasés durant plus d'un siècle. Ici triomphent la prédilection baroque pour le mouvement, la métamorphose le trompe-l'œil, les accidents de lumière, ce goût du merveilleux fondé sur la mythologie, l'exotisme, la surprise enfin et l'évasion transcendante.

AUTEUR

MARIE-FRANÇOISE CHRISTOUT

Paris